

КАДАНЦЕВА Наталія,

доктор філософії з мистецтвознавства,
викладач кафедри теоретичної та
прикладної культурології
опера співачка,

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7768-4509>
kadantsevanatalia99@gmail.com

РЕПЕРТУАРНІ НАДБАННЯ ОДЕСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО АКАДЕМІЧНОГО ТЕАТРУ ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ ОСТАННІХ ДЕСЯТИРІЧ: НОВА ОПЕРНА РИТОРИКА ОПЕР ВЕРИСТІВ, ТА ЇЇ УКРАЇНСЬКІ АНАЛОГІЇ

Актуальність дослідження. Актуальність дослідження зумовлена зростаючим інтересом сучасного музикознавства до переосмислення репертуарної політики оперних театрів у контексті глобалізаційних та культурно-ідентифікаційних процесів. У цьому аспекті діяльність Одеський національний академічний театр опери та балету є важливим феноменом, що поєднує європейські виконавські традиції з національними мистецькими пріоритетами.

Останні десятиріччя позначені активним оновленням оперного репертуару, зокрема зверненням до творів веристського напрямку, що відображають нову оперну риторичку: загострену емоційність, психологічну достовірність та соціальну конкретику. Водночас особливій ваги набуває проблема виявлення українських аналогій веристської естетики, що проявляються як у національному композиторському доробку, так і в інтерпретаційній практиці. Це відкриває перспективи для глибшого осмислення взаємодії універсальних і локальних художніх кодів, а також сприяє формуванню цілісного уявлення про місце української опери у світовому культурному просторі.

Таким чином, дослідження репертуарних надбань Одеського оперного театру крізь призму нової оперної риторики веризму та її українських відповідників є актуальним як з огляду на потребу систематизації сучасних виконавських практик, так і в контексті утвердження національної культурної ідентичності в умовах динамічних трансформацій мистецького середовища.

Ключові слова: бароко, вокал, веризм, камерний спів, літургічна драма, містерія, мелодрама, оперні жанри, тембр-амплуа.

1. Сучасні вектори репертуарного розвитку Одеського національного театру опери та балету

Репертуарний вибір Одеського театру опери та балету за останні десятиріччя зазнав істотних змін: явно помітна тенденція до втілення зразків старовинної музики, а, значить, до камерно-вокального оперного надбання. А це останнє покликане, по-перше, розірвати стилістичну скутість оперного репертуару, що традиційно тяжів до зразків творів XIX і тільки почасти XX століття, а, по – друге, внести в концепцію вистави ознаки танцювального шоу. Тим більше, коли авторська композиція провокує підсилення видовищності й балетних вставок, як це маємо в як-от «Дідони та Енея» Г. Перселла чи «Орфея» Х. Глюка, узятих у репертуарний обсяг в Одеському національному театрі опери та балету.

Відверто новаційним репертуарним залученням виступає втілення музики «англійського (точніше – британського) рококо» епохи англійської Реставрації другої половини XVII ст. у вигляді постановки твору Г. Перселла «Дідона та Еней». Поряд із цією виставою хочеться назвати ще й «Орфея» Х. Глюка. Позиція цього композитора завжди опозиційно представлена щодо *seria* та містить типову для *seria* виразну рису: головна роль призначена для кастрата-фальцетиста. А саме ім'я головного героя, у світі вищеназваного неодноразово відзначеного вище ідентифікування з Ісусом Христом, надає містеріального призначення сюжетним послідовностям лібрето. У постановці Одеського націо-

нального театру опери та балету головна роль Орфея була подана у версії басового баритонового співу. Постановники скористалися рекомендаціями театралів XVIII ст., які рекомендували в разі відсутності голосів кастратів-фальцетистів доручати відповідну партію – басу (останній розуміли як природний чоловічий, співацьки достойно розроблений голос, здатний звучати в широкому діапазоні в різних регістрах-теситурах).

В Одеському театрі зберігаються й вистави, що мають традиційний сценічний вигляд. І хоча така версія не завжди видається переконливою, у певних випадках вона є цілком доречною. Йдеться про твір, який незмінно викликає інтерес у публіки та належить до перлин української музичної історії — оперу «Запорожець за Дунаєм», створену видатним співаком і самобутнім композитором Семеном Гулаком-Артемовським.

Як відомо, то є комічна опера, що відізналася на героїко-драматичні сторінки історії українського козацтва, вона не сходить зі сцен театрів України, а слухачі кожного наступного покоління знаходять щось прийнятне й зрозуміле, вихідне із правди історичних перипетій представників Запорізької Січі. Автор дослідження як виконавиця ролі Одарки в даній опері бере участь у постановках як в Одеській опері, так і в спектаклі Українського драматичного театру, що традиційно в Одесі тягнувся до оперних масштабів музично оформленої вистави.

У даному випадку акцентуємо реактивність творця твору, С.Гулака-Артемовського, на «дух часу» шістдесятників XIX століття з темою «батьків і дітей» (яка в цьому варіанті лагідно вирішується) і актуалізовані в сучасності ідеї-образи, насамперед відносно характеристики жіночих персонажів як предмета виконавської діяльності автора дослідження.

В дослідженні простежуємо оригінальну версію розуміння жанру опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» у протиставленні сталій концепції «італійського наслідування» тим збідніння подань жанрово-стильових з'єднань у творі, зконцентрованих у трактуванні жіночих партій Одарки й Оксани. Особливо підкреслюємо зосередження в партії Одарки виразних

засобів героїчного персонажа, представленого *россiнієвським сопрано* із витікаючими звідси трактуваннями сучасних режисерів-постановників.

Які б не були італійські прояви в даній композиції – і вони закономірні, тому що будь-який творчий акт здійснюється з опорою на деяку ідеальну модель, обумовлену вибраною жанровою типологією, італійські ж торкання в класичному для цієї національної школи оперному жанровому типі органічні. Однак головний жанровий знак тут – комічна опера з розмовними діалогами, тобто представлена французька або німецька модель «малої» опери.

Відмічаємо те, що у 1860-ті роки, коли створювалася розглянувана українська опера, з'явилися два великих твори саме в комічному жанрі, але із драматичним контекстом осмислення комічних колізій – це «Продана наречена» Б.Сметани (1866) і «Нюрнберзькі майстерзінгери» Р. Вагнера (1867). В останньому з названих творів розмовні діалоги, за італійським зразком замінені речитативами, а от опера чеського майстра відтворює зінгшпільний – на слов'янський лад – план побудови цілого. І даний жанрово-типологічний вибір зовсім не перешкодив виявленню драматичних проявів, сюжетно визначених побутово-подійовими факторами. Однак алегорія «полькової опери» як тої, що містить знак національно-чеської декларації, включала драматичні зрізи вираження, обумовлені сукупним контекстом чеського національного самоствердження після повстання в Празі 1848 року.

У С. Гулака-Артемовського був реальний вибір трактування комічного жанру, але він явно при виділених «італіанізмах» у ряді поворотів амплуа партій Карася й Одарки до персонажів-буфо, все ж зупинився на версії цілого – у заповітах драматизованого зінгшпіля німецької школи.

Ідея постановників 1930-х надзвичайно подобається сучасним режисерам, що всіляко висувають партії Оксани й Андрія на провідне положення в опері. Однак в Одеському національному театрі опери й балету й це «відновлення» твору Гулака-Артемівського здалося стриманим: сольні номери Оксани підвищили на секунду, а Одарки, відповідно, понизили, переводячи її на роль

«другого ряду». Звичайно, вийшло протиріччя у звучанні сольних і ансамблевих номерів, оскільки вони написані композитором з виділенням Одарки, бойової і владної козачки, що взяла під заступництво осиротілу Оксану й тої, що захищала її на всіх етапах сюжетних перипетій.

Знову звертаємося до узагальнень дослідника, що проробила аналітично й співацьки-практично партію героїні опери Гулака-Артемовського: «Партія Одарки втілює силу й владність «української Валькірії», енергія якої зумовила образну вибудову основних ансамблевих дуетних сцен опери. Одарка – це високе повне сопрано у задумі композитора, що відповідає силі й молодості героїні, а рухливість її голосу підкреслена співставленнями з партією Оксани. Романс останньої «Місяцю ясний...» споглядальний, молитовний, вибудований на цій же інтонації секстового ходу, що й початок дуету № 4 із заспівом Одарки, де героїня вся постає у гнівному збудженні і спрямованістю у співі до танцювального руху» [13, с. 175].

Даний висновок чудово укладається в матеріали аналізу, починаючи від першого, вихідного, номера партії цієї героїні – у дуеті з Карасем № 6, у якому саме її сольний виступ ініціює музичний розвиток, а перша репліка («Відкіля це ти узявся?»), вибудована з опорою на секстовий хід, що ріднить її із секстовим же ліричним заспівом Оксани в № 3 («Місяцю ясний») – інтервал сексти символізує досконалість, оскільки є показником інтервально-ладових структур старовинної церковної музики (і ладів вітчизняного знаменного співу. У цьому дуеті в партії Одарки вищою нотою позначена висотність as^2 (вища нота в партії Оксани показана в № 3 – це a^2). [8, с. 165].

Найнижчий звук партії Одарки – це h у фінальному гимні «Україно, рідний краю» – саме даній героїні призначено заявити священні слова Вірності Вітчизні. Загальний обсяг партії – від as^2 до h – перевищує обсяг партії Оксани (від a^2 до d^1), що свідчить про те, що роль Одарки призначена для *повного* сопрано, тоді як Оксана становить, у росінієвських вимірах, *меццо-сопрано*. Партія Одарки «перекриває» партію Оксани й по розмаїтості жанро-

вих проявів: у дуєті з Карасем № 6 представлені жанрові зрізи маскулінно-героїчної активності героїні (вищезгаданий початок дуєту), її ж «ляментозні» заяви («Ти гуляєш дні й ночі»), а також справжнє «сопрано-буф» (фінальна частина дуєту), чистота ліричного виявлення у Одарки – в №№ 17 і 25, причому, перший з названих представляє побутовий сповідальний ліризм, тоді як у фіналі опери, це відзначено вище, представлена лірика гимну.

У порівнянні із зазначеним жанровим розкладом партії Одарки – партія Оксани простіше, вона, у принципі, укладається в побутово-ліричну сферу вираження. Показове співвідношення партій Одарки й Оксани у квінтеті № 20, що становить «малий фінал» опери: партія Одарки звучить *вище* партії Оксани, тим самим ще раз підкреслюючи пріоритет *повного* сопрано в поданні даної героїні – оперне амплуа меццо-сопрано маємо в ліричній партії Оксани.

Активність партії Одарки істотно зростає до III дії, у якому перший у ньому номер (сукупно № 17) і вищезгаданий заспів у фіналі – належать Одарці. № 17 «Ой, казала мені мати» представляє класику української пісенно-романсової лірики, відповідає тому, що прийнято визначати як «українське *bel canto*». Цей номер – шляхетна кантилена на спадній мелодійній послідовності, в основу якої покладена *покаянна* фігура *catabasis*, що містить повтори-оспівування, що створюють ефекти схованого двохголосся, яке символізує вчену церковну ідею вираження. Це усмішливе покаяння героїні за зухвалість своєї юної любові може звучати переконливо тільки у вустах *молодої* жінки; якщо ця роль у виконанні на сцені «стариться», то з'являється відтінок шаржування образу козацького лицарства.

Адже зазначений контур по *catabasis* визначив виразну суть бойової пісні, що символізувала славу українського козацтва – «Їхав козак за Дунай», текст якої мав поетичний переклад на німецьку і розспівувався по всій Європі, а великий Л.Бетховен запропонував свою обробку знаменитого військового гимну.

У заключній партії фіналу знаменитої «Місячної» сонати явно цитується мотив цієї мелодії прощання з любов'ю – зара-

ди подвигу Звершення; саме таке програмне підґрунтя цієї пока-
янно-катарсичної композиції, у яку вводиться мотив музичного
«прощай» на адресу Дж. Гвічарді, що склала виділену, але ми-
нушу фігуру творчого служіння великого Віденця.

«Українська Валькірія» Одарка у своїй пісні-сповіді про юне
бажання любити всупереч побутовим заборонам визначає наста-
новний виразний зміст, що виявляється екстатично в заспівах за-
ключного хору «Там за тихим за Дунаєм», де знову знаходимо
покаянну фігуру *catabasis*: адже сама ідея повернення на Батьків-
щину як покаяння перед Вітчизною за змушене відступництво
визначила весь сюжетний розворот цієї комічної й водночас дра-
матично-психологічної опери.

Даний твір, як відзначалося почасті вище, вибудовано за пла-
ном драматизованого зінгшпілю поствебернівського типу – див.
опери Г. Маршнера, А. Лорцінга. Опері «Цар і тесля або Два
Петра» Лорцінга (1837), неодноразово ставилася й в Одеській
опері), у якій ідея презентації героя у двох іпостасях, нарочито
обутівленої і у дійової, владу тримаючої особи – явно впізнавана
у співвідношенні комікуючого Карася-Турка й Карася-Запорож-
ця, що представляє лицарську еліту української нації.

С. Гулак-Артемівський визначився в оригінальній версії сю-
жету й персонажів насамперед у тім, що він єдиний з компози-
торів хто втілює конфлікт поколінь шестидесятників. При цьому,
у випереджальну хронологічно паралель до «Майстерзінгерів»
Р.Вагнера (1867), де також відбита драма батьків і дітей, укра-
їнський автор виділив патріотичний ракурс, що *розв'язує* неро-
зуміння представників різних поколінь. І в цьому – принципова
антитеза до тої ж теми в «Дон Карлосі» Дж.Верді (1867), у якому
батько й син (і це ж у драмі Ф.Шіллера) поставлені у відносини,
що виключають їх примирення.

Сказане звертає нас до трактування партії Одарки як розгор-
нутого жанрового й висотно-інтонаційного вираження, що спів-
відноситься з комплексом засобів, показових для провідних пар-
тій великих опер. Виконавські «усічення» в трактуванні цієї пар-
тії принижують героїчний зміст твору, написаного в комічному

жанрі, але, заздійсненими до середини XIX сторіччя типологічними трансформаціями, утримуючому й драматичні, й лірично виразні показники, що інтенсивно проявляються. Музичне свідчення на користь сказаного – симфонічне розгорнення фіналів, з яких виділяються оригінальністю жанрово-тембрального насичення фінали першого й третього актів. Тому що дуєт № 6, що завершує I дію, становить вокальну сонату-симфонію, у якій три контрастні частини за темпами й типом жанрового трактування наближені до частин інструментальних циклів, що вичленилось як істотні показники драматургії й великих, і комічних «малих» опер ще від кінця XVIII сторіччя.

Розгорненість вокально-симфонічного рішення фіналу III дії підтримана динамікою подачі народно-хорових сцен, які позначені характером ліричного канта (№№ 2, 4), із відповідними фактурно-тембральними показниками, в I дії, містять драматичні корекції зіставлення українсько-козацької й турецької сторін у Пакті. Справжнім відновленням-синтезом виявляється трактування народно-хорових сцен у фіналі III дії, де, слідом за сольним заспівом Оксани, звучить *плавильний* кант-Allegro, що становить збагачене виявлення жанрово-типологічної специфіки кантового співу, помітного в українській традиції в переважно камерно-ліричному прояві (як це показано й в I дії опери).

Однак драматургічна енергія музичної дії опери явно перетворює прийняті жанрові установки національного співочого – кантового – вираження, вносячи державну міць у гимнічний захват фінального звертання до Батьківщини («Там за тихим за Дунаєм»), що включає пасажні розспіви, показові для високого оперного стилю (і не дуже розгорнуті в сольних партіях даного твору). Тим самим композитор музичними засобами *вокальної фігуративності* проакцентував у якості вищої виразної цінності – патріотичний порив, надіндивідуальний зміст якого підкреслений злиттям віртуозності сольного й хорового звучань.

Таким чином, «Запорожець за Дунаєм» є «сполучною ланкою» множинних постановочних спроб останніх, можливо, не менше 70-ти років, збереження в цій постановці символіки пар-

тій, закладеної композитором. А це означає ступінь поваги і любові виконавців до вітчизняної історії.

Напрешті, репертуарні переваги Одеського оперного театру яскраво втілилися у залученні до репертуарного складу опери «Катерина» за поемою Тараса Шевченка. Одеський композитор Микола Аркас написав оперу «Катерина» і вона була тривалий час у репертуарі Одеської опери. Вона була поставлена традиційно, як і «Запорожець за Дунаєм».

Там усе було буквально. Вона була і трагічна, і сентиментальна і емоційна. Сам сюжет «Катерини» короткий, простий, хоча звичайно, трагічний. Сучасний глядач багато чого дивиться, знає, чує і йому треба щось нове. Одеська опера хоче запропонувати декілька речей глядачеві. Це, по перше, – змінити назавжди традицію ставлення до українського репертуару. Олександр Родін – автор цієї опери – «запакував» цей короткий сюжет «Катерини». Його розповідає Вертеп. Там є Смерть, Янгол, Циган, Чорт, Шинкарка, Лірник, Перебендя, тобто архетипи. І вони живуть у Вертепі. Важливу роль відіграє хор, бо це спільнота, яка живе у своєму поєднанні християнських і язичницьких традицій. Живуть і переживають усі чотири пори року й усі українські обряди. До цих людей приїздять персонажі вертепу і починають свої розповіді про те, як власне Катерина полюбила, покохала москалика.

Вся історія створюється у нас на очах, тому що крім того, що там є симфонічна музика, Олександр Родін продумав, що з кожною зміною пір року відбувається видобування первісних звуків природи інструментами, тобто там є і жабки, і пташки і завивання вітру. І ці персонажі Вертепу будуть формувати

архетиповий, глибинний зв'язок із природою, зі степом, із лісом, водою, з усіма силами стихії природи. Костюми дуже стилізовані, вони створені в українських традиціях, але вони мають висловлювати й нові ідеї, тому в хорі чотири перемінікостюмів, яким відповідають чотири пори року. Вони дуже уніфіковані – ніби особистість стерта, тому що зробити таку страшну помилку, як вигнати зі своєї спільноти найкраще, що може бути, тобто жінку з новонародженим немовлям, може тільки дуже підсвідо-

ме, жорстке і щось таке колективне нелюдське. Те, що сталося з Катериною, могло лише відбутися в примітивно розвиненому суспільстві, у якому панує колективно підсвідоме.

За неписаними, але загальноприйнятими законами звичаєвого права про сім'ю та шлюб, дівчина, яка стала матір'ю до одруження, підлягала осуду й ганьбі. Оскільки жінки, за тодішніми звичаями, зобов'язані були постійно носити якийсь головний убір, виконували обряд покриття: кілька шановних у селі жінок збирались і пов'язували («покривали») хусткою голову необачній дівчині. Звідси й глузлива назва – покритка.

Злий поговор, неслава, які не жаліють і старої матері («Мабуть, сама вчила»), призводять до того, що батьки зважуються на жорстокий вчинок. Вони мусили скоритися громадській думці, усталеному закону співжиття. У давнину був звичай: залишаючи назавжди свій край, люди брали жменьку рідної землі, яку мали покласти в їхню труну при похованні в чужій стороні. Цього звичаю дотримується й Катерина, бо цілком свідома того, що більше не повернеться додому.

Висловлюючи глибоке співчуття покинутим дівчатам покриткам, Тарас Шевченко розумів справжні причини, які породжували аморальні явища. Тон його ліричних відступів, як і всієї поеми такий, що й народ, повний суворих традицій, сам починає розуміти невинуватого жорстокість цих традицій, розчулюється, переймається співчуттям і любов'ю до тисяч таких, доля яких подібна до долі Катерини.

У першому ліричному відступі третього розділу темна ніч символізує непевне становище героїні, яка не знає, де шукати батька своєї дитини. Образи жовтих пісків та лютої зими в народній творчості є символами тяжких життєвих випробувань.

Поет проймається настроями героїні й разом із нею тривожиться за результати пошуків москаля. У ці роздуми влітаються і спогади поета про власні мандри. Таким чином, єдність, взаємозв'язок усіх елементів поеми, взаємно доповнюючи і поглиблюючи один одного, дають у результаті таку художню форму, яка втілює все ідейне багатство твору.

Підводячи підсумки сказаному, відзначаємо: «Катерина» О. Родина своїми музичними та постановчими новаціями викликала живий емоційний відгук у глядача, підтверджуючи, що оперний театр – є театр живий, і навіть в такому досить «умовному» жанрі, як опера метою сценічного втілення виступає залучення до співпереживання глядача та переживання ним катарсису – прикінцевої мети будь-якого мистецького впливу на людину [3].

Нову оперну риторичку роблять популярні актуальні опери П'єтро Масканьї, Джакомо Пуччіні, Руджеро Леонкавалло, Умберто Джордано. Від кожного з них час зберіг по одній лише опері, хоча в їхньому багажі було набагато більше. Опера «Андре Шеньє» Джордано – ось головні твори цієї епохи, якщо поки не чіпати молодого Пуччіні. Додамо сюди й популярну нині «Адрієну Лекуврєр» Франческо Чілеа.

Починаючи з Глюка і Моцарта оперні композитори не хотіли обслуговувати меломанів, що розважаються. Багато хто мріяв, щоби на сцені все виглядало достовірно і правдиво. Перші спроби відобразити в опері реальні події з життя робили ще задовго до веристів, Однак, ураховуючи незаслужене фіаско (згадаймо «Травіату» або «Кармен»), якого на прем'єрі зазнали обидва оперних шедеври, напрошується висновок, що публіка на той момент явно не була готова сприймати такий відвертий «натуралізм» на театральній сцені. Тому композитори продовжували писати про героїв минулого, лицарів, герцогів і прекрасних дам.

Але все колись закінчується, як і прекрасна романтична епоха. Поки Верді ще працює, намагаючись не здаватися натиску Вагнерового мислення, яким була вже заражена половина оперного світу, на передній план італійської опери виходять ті, кого назвуть веристами. В оперному театрі Італії цей процес одержав неймовірний розвиток, що мав вплив на весь музичний світ. Затактом цієї течії залишився рано померлий Альфредо Каталані з його досі не оціненою оперою «Валлі», у якій відчувається вплив Вагнера, але найбільше вона передбачає мелодійну лексику Пуччіні.

Пуччіні – композитор, у якого просто не буває окремо взятої опери. Так чи інакше, все, що він робить складається в одну велику картинку. Він писав, з одного боку, можна сказати в одному жанрі все життя. Це класична мелодрама з великими пристрастями, з перебільшеними емоціями, з фіксацією на цих емоціях більше, ніж тлі подій, у яких відбуваються ці особисті історії. А з іншого боку він пробував себе у різних жанрах.

«Джанні Скіккі» – його єдина комічна опера, а «Тоску» можна назвати самим особистим висловлюванням Пуччіні. Багато дослідників його творчості із цим не погодяться. Але «Тоска» – це єдина історична опера, в якій він має справу не з вигаданою реальністю, а поміщає своїх героїв на шлях великої справжньої опери.

Дія «Тоски» відбувається в Римі 17 червня 1800 р. 14 червня – це дата битви при Маренго – це фінальна битва Другої Італійської кампанії Бонапарта 1800 року, що відбулася 14 червня між Австрією і Францією, за підсумками якої австрійська армія в Італії змушена була капітулювати та залишити Італію.

Ця подія виявляється суттєвою для цієї дії і все, що відбувається в опері так чи інакше пов'язано з великими історичними подіями, з Наполеонівськими війнами. Червень 1800 р. - це час, коли на півдні Італії після існування там французьких республік знову затверджується королівська влада, революціонерів переслідують.

Опера починається з того, що з'являється республіканець Анджелотті, що втік з ув'язнення, в якому Каварадоссі дізнається консула колишньої загиблої Римської республіки. Ця республіка існувала дуже недовго, трохи менше півроку (15.02.1798 – 30.09.1799). Її прапор дуже схожий на французький, а поряд з нею існувала Партенопейська республіка (23.01-21.06.1799). Це стара назва Неаполя, тобто, республіка, яка покрила частину території Неаполітанського королівства. Це були республіки, які дуже залежали від французької армії. На момент початку опери вони вже припинили своє існування, всіх республіканців або розігнали, або посадили у в'язниці і досить сильно переслідували. Тому битва при Маренго дуже сильно впливає на людей і ті події,

що відбуваються в опері і створює той самий фон, який вводить нас в екскурс великої історичної драми.

Дія відбувається зранку 17 червня до ранку наступного дня. І цей зазор між 14 і 17 червня – зазор між цими подіями. Опера «Тоска» – реакція на історичні події. Пуччіні та його лібретисти повторюють якби в мініатюрі схему великої опери.

1 дія. Каварадоссі, Анджелотті, Тоска. Хор, Скарпіа, велика процесія, соліст на тлі хору.

2 дія. Скарпіа, балет за сценою, Каварадоссі, Тоска.

3 дія Каварадоссі, Тоска і стрімкий фінал. Тобто це 3 великі картини.

П'єса «Тоска» була написана Віктор'єном Сарду спеціально для Сари Бернар, і актриса мала в ній величезний успіх. Пуччіні, з одного боку намагався не виходити за межі театру, бо у нього головна героїня-оперна співачка. Йому нікуди піти від того, щоб будувати театр навколо театру та театральних переживань, а з іншого боку з його точки зору і дія та реальність має бути ідеально достовірною. [14, с.6].

Пуччіні дуже довго шукає музикальну фактуру. 3 акт відкривається передзвоном дзвонів. Ці дзвони всі реальні. Він дуже довго переписувався зі своїм другом-священиком. Він збирав тамтешній запис різних дзвонів. Він дуже довго шукав хто б написав пісеньку Пастушка, щоб вона була справжня. Вона написана не на високому тосканському, італійському, а на римському діалекті. Тому це жива достовірна реальність, фізична. Реальність тих місць, в яких вона відбувається, і тому вона дуже провокує знімати кіно і робити «Тоску» абсолютно достовірною в тих місцях, де відбувається дія.

3 акт представляє собою один великий дует. Приблизно також як він перетворює один великий дует в «Манон Леско», фінал 1 дії «Мадам Баттерфляй» та середина 2 акту» Дівчини с Заходу». Картина, яка дуже точно висловлює драматичну експресію. Фінальний дует «Trion fal» – відрив будь-якою реальності. Він звучить без супроводу оркестру. Герої існують самі по собі, для них не існує нічого.

І після смерті Скарпіа-персонажа, який все закриває, відкривається 3 акт. Небо Рима. Це простір, в якому ніч змінює день, передзвін дзвонів, пісня Пастушка. Тут дуже важлива робота художника по світлу. Пуччіні використовує кінематографічні прийоми і це важливо для нього не тільки в «Тосці». Світлодинаміка у всіх його операх-це маркіровка течії часу, бо опера, як жанр-це те, що допомагає нам усвідомити життя і час.

Практично одразу після завершення «Тоски» почалися пошуки сюжету для нової опери. У травні 1900 р. Пуччіні пише Ілліку про свою ідею «взяти сюжет у Поль де Кока. Костюми витончені: нанкові панталони, криноліни, словом, одяг, який наші батьки носили з 1850 по 60 рік». Як можливі варіанти розглядалися трилогію А. Доде «Тартарен з Тараскона», «Записки з Мертвого дому» Достоевського (оперу на цей сюжет написав найвидатніший чеський композитор Леош Яначек 1928 року).

Нарешті, вибір був зроблений на користь драми видного американського театрального діяча Давида Беласко «Мадам Баттерфляй», яка була переробкою новели американського письменника Джона Лонга. До певної міри її сюжет споріднений з сюжетом «Богемі»: в обох випадках його основою є побутова драма, сутність якої полягає в невідворотному краху надій. В обох випадках немає складної сюжетної інтриги, але дія відбувається не у Франції, а в Японії, і на відміну від «Богемі» є монодрамою юної героїні, напівдитини, якій на початку опери п'ятнадцять років, а наприкінці – вісімнадцять. При цьому, знову ж таки, на відміну від «Богемі» (і тим більше від «Тоски»), дія опери розвивається вкрай повільно і характеризується найсильнішою психологічною насиченістю. Іншою є і її композиційна структура.

Вже наприкінці грудня 1902 р. Пуччіні пише Ілліці про те, що опера має бути двоактною: «Я цілком переконаний, що тільки в такому вигляді опера справлятиме сильне враження. І ніяких *entr'acte*, потрібно одразу йти до фіналу, прищівши публіку до місця на півтори години!» (Забігаючи вперед, зауважимо, що саме це стало однією з причин нищівного провалу опери на прем'єрі.)

«Ми не будемо писати «Іріс». Ми складатимемо справжню японську драму». За справжнім японським колоритом Пуччіні звертається до дружини японського посла в Італії. Вона розповідає йому про місцеві традиції, про весільні ритуали, награв йому на японському інструменті семісен деякі мелодії. Але при всьому своєму прагненні зробити справжню Японію, Пуччіні не уникнув спокуси використовувати будь-який східний колорит, тому що частина японських мелодій, які входять до партитури «Мадам Баттерфляй» не вдавалося відрепетирувати. Вони просто не були записані, не було жодних нот.

В 1877 р. абсолютно випадково в музеї в Америці була виявлена музична китайська скринька фірми Guinness (вона належала родині Фассіні), в якій були записані шість китайських мелодій. Три з них виявилися застосовані в опері «Турандот», а дві – як головна японська тема, широка, розспівна, з якою Баттерфляй з'являється на сцені, запозичена з цієї механічної скриньки з китайськими мелодіями. Вона досить фривольна. Баттерфляй приходить як зразок невинності та чистоти, але з погляду західної людини, вона-гейша. Вона заробляє собі на життя тим, що входить у зв'язок з чоловіками. І як відблиск «Травіати» теж існує.

Якщо всерйоз починати розбиратися з японською спливають досить багато невідповідностей того, що говорять ці псевдо-японці, з тим, що самі японці вважають правдою у своїй країні, починаючи від імен богів, яких згадує Сузукі і вся японська братія Баттерфляй. Зокрема вигаданий мудрець з Пінкертоном, немає ніякого Сарундасіко Камі. Аж до того, що дядько Бонза, коли приходить проклинати свою племінницю, за те, що вона зреклася своєї віри й прийняла християнство, звертається до неї як Чіо-Чіо-Сан. Справжній дядько Бонза, звертаючись до своєї японської племінниці зробити цього не може, оскільки це приставка «сан»-це звернення нижчого до вищого, молодшого до старшого, тобто це- більш поважне звернення і ніякий дядько Бонза, який проклинає свою племінницю, так би не зробив ніколи в житті.

У 2003 р. до 100-річчя «Мадам Баттерфляй» самі японці склали цілий список етнографічних помилок в лібрето, музиці, і в ритуалах,

якими користуються герої Пуччіні у весільній церемонії, в тому, як влаштований будинок. Список досить великий. Японці випустили відредагований клавір з підредагованими реаліями, з підредагованим текстом, з правкою на правильні приставки та слова.

Починаючи з 1915 р. практично дуже багато часу пройшло після прем'єри, самі японці визнали «Мадам Баттерфляй» як оперу, яка має право представляти їх, незважаючи на всі дрібні невідповідності. Одна з японських співачок, виступила у себе на батьківщині з цією партією, вперше заспівала і зробила кар'єру на «Мадам Баттерфляй», була Тамакі Міура в 1911 р.

Усі виконавиці партії Чіо-Чіо-сан у опері «Мадам Баттерфляй» прагнули консультиватися з фахівцями з Японії з метою досягнення максимальної автентичності сценічного образу. Провідне ліричне сопрано Тоті Даль Монте спеціально замовляла справжні кімоно та перуки з Японії. Приблизно в той самий час Костянтин Станіславський, працюючи зі студійцями над постановкою, приділяв особливу увагу точності пластики: він наполягав на правильності рухів, поворотів і сценічного поведження з аксесуарами. У стенограмі репетицій зафіксовано його запитання до учасників студійної постановки: «Чи показували вам, як поводитися з віялом? Чи перев'язували вам ноги в колінах, щоб навчитися ходити, як японці?». Таким чином, сценічні атрибути (віяло, кімоно, перуки, меч Бонзи, кинджал, яким Баттерфляй заклоюється у фіналі), постають важливими складниками художньої цілісності постановок «Мадам Баттерфляй».

Оперу «Богема» приблизно до кінця 1990-х років у всіх світових театрах ставили однаково. Так ось «Мадам Баттерфляй» у цьому сенсі не виключення. Її досі майже скрізь ставлять однаково. І це може бути не помилка, тому що «Мадам Баттерфляй» з одного боку – це опера про конфлікт культур: японської та американської, східної та західної, якщо говорити ширше.

У трагедії Баттерфляй переплітається дуже багато. Вона вбита релігійним фанатизмом рідні, що відвернулася від неї, дізнавшись, що героїня полюбила іноземця та іновірця. Вона вбита мораллю сучасної цивілізації, носієм якої є її обранець, лейтенант

американського флоту Пінкертон, щиро переконаний у тому, що від життя слід брати рішуче все, що можна взяти. Пуччині «підкріплює» його філософію прямим цитуванням державного гімну США, для якого одруження на 999 років з правом розлучитися будь-якої миті, не несе за це жодної відповідальності.

Але в загибелі Баттерфляй є і внутрішні причини, що корені в ній самій. Душевно зливаючись з Пінкертоном, вона щиро вірить у те, що стала американкою, що неможливо в принципі. По суті Баттерфляй залишається японкою до кінця, і тому її загибель – є прямий наслідок самообману і сліпої віри, за принципом «все буде так, як я хочу, і ніяк по-іншому» .

За своїм стилем «Мадам Баттерфляй» суттєво відрізняється від попередніх опер Пуччині. Мова італійської опери (у тому вигляді, як його стверджував композитор) з'єднується тут із японською музикою. Це виражається і в тому, що в оркестрі використовується набір японських тамтамів, і в тому, що в опері звучить сім японських тем, заснованих на так званих пентатоніках – ладах, що містять п'ять звуків в межах октави. На інтонаціях японської музики ґрунтуються і найважливіша для опери «тема кинджала», і вся сцена прокляття Баттерфляй у першій дії.

Вірний своїй принципівій установці «основа опери є вокал», Пуччині, демонструє в «Баттерфляй» прекрасні зразки симфонізму: в інтродукції, що відкриває оперу, написаної у вигляді чотириголосного фугато, в вінчаючому оперу оркестровому висновку, побудованому на пентатоніці.

Антракт між двома картинами другого акту, коли на остіна-то оркестру (багаторазово повторюваний мелодійний або ритмічний оборот) накладається звучання далекого хору, що співає із закритим ротом. І одночасно це приголомшлива драматургія: антракт малює картину світанкового очікування героїні, але сонячний день, що настає, принесе їй не щастя, а смерть... Тут Пуччині повторює той драматургічний прийом, який вже був використаний в останньому акті «Тоски», але на якісно іншому музичному матеріалі.

Прем'єра «Мадам Баттерфляй» відбулася на сцені театру Ла Скала 17 лютого 1904 року. Опера була освистана публікою, яка виявилася не готовою до такої драматургії та такої музичної мови. Тим більше вражаючим виглядає мужність Пуччіні, який через два дні після провалу написав у листі до своїх племінників: «Я досить спокійний, незважаючи на пережите потрясіння, бо знаю, що написав оперу дуже живу та щиру і вона неодмінно знову житиме. Я вірю в це».

Напрешті, репертуарні переваги Одеського оперного театру яскраво втілилися у залученні до репертуарного складу опери «Сільська честь» П'єтро Масканьї.

Яким був веризм на оперній сцені? Сюжети криваві, жорсткі. Композиторам подобалося наводити жах на тих, хто приходив до театру. Стиль викладу лаконічний, стислий, часто одноактний. Опис характерів – гранично правдивий, у стражданнях Сантуцци або Каніо, ми несподівано виявляємо риси живих людей, а може й себе самих. Спів простий, але чистий, ясний, тому що тепер не треба демонструвати високі ноти або запаморочливі фіюритурри, а співати, що називається, душею. Ефектність цього співу вся укладена у простій лінії, для якої важливі легато та чистота. Тут просто немає за що сховатися. Проти цього несподіваний емоційний сплеск, який може переходити в крик або декламацію. На цьому контрасті будується веристська драма, яка вимагає повної віддачі на сцені, тому веризм на сцені дуже залежить від виконавця.

Цей напрямок виник під впливом італійської літератури та театру кінця XIX ст. Герої із соціальних низів, із середовища знедолених та незаможних, невігдані життєві колізії та людські долі, зіткнення пристрастей та характерів – такі відмінні ознаки веризму в різних галузях мистецтва. [19, с. 162–165.]

П'єтро Масканьї – один із представників оперного веризму. Майже 130 років музичний шедевр-опера «Сільська честь» має успіх у публіки на сценах відомих театрів світу.

Приводом для твору став конкурс одноактних опер, оголошених міланським видавцем Едуардо Сонцоньо. Для участі в ньому Масканьї перервав роботу над оперою «Вільгельм Раткліф» і звернувся

до сюжету «Сільської честі», який давно привернув його увагу. З 70 представлених на конкурс опер «Сільська честь» виборола першу премію. 17 травня 1890 р. в Римі відбулася прем'єра, що пройшла з триумфальним успіхом. Незабаром опера прозвучала в багатьох країнах світу, сприявши поширенню принципів веризму.

Лібрето, написане Г. Тарджоні-Тоцетті (1859-1934) за участю Г. Менаші, було спочатку двоактним, але, згідно з умовою конкурсу, було зведено до одного акту. Центральне місце в опері посіли образи головних дійових осіб, змальовані скупими влучними штрихами: безмежно віддана, шалена в коханні Сантуцца і легковажна, вітряна Лола; пристрасний Туридду і нещадно-мстивий Альфіо.

Помітно розвинені народні сцени. Два акти драми з'єднуються в опері симфонічним інтермеццо, яке згодом набуло широкої популярності. Сюжет розгортається в межах суворого сицилійського морального порядку. Драматизм посилюється тим, що самі персонажі винні. І в цьому сюжеті моральних устроїв можна провести паралель із «Катериною» Шевченка.

Проблематика «Катерини» – любов і страждання; батьки і діти; моральні закони тогочасного суспільства, їх порушення; честь і безвідповідальність; крах ілюзій. Експозиція: пролог-звернення поета, у якому він застерігає дівчат не кохатися з москалями; кохання і розлучення Катерини з офіцером. Зав'язка: Катерина за наказом батьків іде з рідної домівки. Кульмінація: героїня зустрічається з москалем; вона накладає на себе руки. Розв'язка: епілог – доля Івася-байстряги, його випадкова зустріч із «батьком». Катерина – гарна дівчина із села, щира й довірлива, яка закохалася в «москалика, як знало серденько».

Героїня не сумнівалася у тому, що він теж її кохає, тому не слухала порад батьків. Але після народження позашлюбної дитини вона була жорстоко покарана осудом і ганьбою. Народження сина не стало щасливою подією, а принесло лише горе та ганьбу.

Ще одною довгожителькою Одеської опери стала версія «Богеми» у постановці Бориса Афанасьєва і Артура Почаковського. За майже 40 років її існування свої нюанси додали режисери Рябкін

і Зуєнко, диригенти – Скібінський і Самоїле, художниця Н. Бевзенко-Зінкіна, і хормейстер – Л. Бутенко. Востаннє вона прозвучала 21 квітня 2018 року. Видатними виконавицями партії Мімі стали засл. артистка України – Наталія Ютеш (ліричне сопрано), заслужена артистка України Надія Шакур (драматичне сопрано), народна артистка України – Лариса Зуєнко (лірико-колоратурне сопрано), у новій постановці – лауреати міжнародних конкурсів – Анастасія Голуб, Юлія Терещук, Марина Наймитенко та інші.

І ось 19 червня 2021 року історія «Богемної» Одеси поповнилася ще однією версією. Члени постановочної групи з Бельгії, Нідерландів, Румунії внесли у виставу європейського шарму та зробили «ближчою» до сьогоденного глядача: осучаснили вбрання, додали урбаністичних пейзажів і нові технічні ефекти. Змінилась обкладинка, але її суть, ноти, емоції ті ж самі, як і 125 років тому, коли вперше вона прозвучала у Турині.

Після прем'єри опери «Богема» музичні критики називали «порожньою, абсолютно інфантильною», Пуччіні – «космополітом, який дискредитував оперні традиції Італії», а найвідоміший у світі нотовидавець Рікорді ледь не став торговцем. Опері про рокували недовгу долю, а композитору радили повернутися на дорогу справжнього мистецтва. Тепер ця вистава представлена у репертуарі всіх провідних театрів, міцно займаючи 4-те місце у світі по частоті виконання, Паваротті завдячує їй своєю популярністю, а Карузо на честь героїв опери назвав своїх дітей.

Шлях «Богеми» – історія тріумфу, відданості, сліз та скандалів, що стали її вірними супутниками.

А почалася ця історія в 1845 році, коли на сторінках однієї з бульварних газет літератор Анрі Мюрже почав вести колонку під назвою «Сцени з життя богеми», розважаючи публіку розповідями про мрійників, романтиків, поетів, «зубожілих мешканців паризьких околиць». Від циганщини, крадів і злодіїв, з якими асоціювалось поняття «богеми», не залишилось і сліду. Персонажів він «знайшов» серед своїх приятелів і відвідувачів кафе «Момюс» (яке дійсно існувало в Парижі до середини XIX ст.).

І менше ніж через 2 роки після прем'єри ця опера стала постійною гостею репертуару Одеського театру.

У 1897 році оперний співак Олександр Сибіряков укладає контракт з Театральною комісією, згідно якого він користується міським оркестром та хором, освітленням та опаленням театру і платить оренду в сумі 45.000 р. на рік.

Право підготувати прем'єру в Одесі надали Олександрю Бернарді, який за рік до того, поставив цю оперу для трупи приватної опери Савви Мамонтова. Режисером одеської версії став Скарлатті, декорації створив Реджіо. Склад італійських виконавців був неперевершений: імена Матассіні (Рудольф), Де Фрату (Мімі), Саммарко (Марсель), Лонгі (Мюзетта) були у всіх на вустах.

З того часу «Богема» посіла достойне місце в репертуарах одеських антреприз Багрова, Лубківської, Гомберга, Аксаріна і Севастьянова, в яких брали участь відомі на той час Джузеппе Ансельмі, Джанніна Вайда, Іза Кремер, Медея Фігнер і Сергій Лемешев. Але й тут не обійшлося без скандалів. С. Лемешев згадував: *«Наскільки була творчо приємною зустріч з диригентом і партнерами, настільки драгувала мене одеська постановка «Богемі»... Режисер так зумів захарастити сцену, що буквально на кожному кроці перед виконавцями виникали переешкоди; як навмисне, найбільш безглузді мізансцени збігалися з найважчими вокальними моментами. Придумані режисером рухи були зайві, вони тільки засмічували дію і заважали плавності руху».*

Під час Другої світової війни художнє керівництво театру знову звертається до «Богемі». Честь провести прем'єру, з політичних міркувань, надають румунському маестро Чолану.

За спогадами артисту оркестру того часу Неделько, на репетиції у маестро все валилося з рук. Одеський диригент Чернятинський, який здійснив попередню роботу з освоєння партитури Пуччіні, як міг, допомагав колезі, мало не водив його руками. Прем'єру врятували декорації, виконані по паризьким ескізам Бенуа і талановиті співаки Єгунова (Мімі), Салій (Мюзетта), Дудіченко (Рудольф). Але незабаром музиканти відмовився брати участь у виставі, незважаючи на те, що румун платив їм додатко-

во по 50 марок (приблизно половина середньої місячної зарплати того часу). Від трагедії врятував одеситів передчасний від'їзд Чолана.

Партія Мімі стала одною з найбільш затребуваних в сопрановому репертуарі знаменитих вокалісток, причому, виконання здійснювалися як представительками ліричного, так і драматичного сопрано. Для останнього показові доручення М. Френі в обох знаменитих постановках Г. фон Караяна 1972 і 1990 років що, вважаючи на високий зріст і певну атлетичність великої італійської співачки, надавало образу Мімі прямих уподібнень до вердієвських героїнь. Караян вирішував виконання М. Френі і такої відверто лірично-сопранової партії як Мікаела з «Кармен» Ж. Бізе, а це говорить про те, що даний режисер-диригент не акцентував специфіку ліричного сопрано, здійснював установку на потенціальних виконавців вагнерівського репертуару.

М. Френі називали «сонячною» співачкою за її здатність «освітлити» красою співу найтрагедійніші образи, в тому числі Чіо-Чіо-сан з «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні. Судячи з характеру постановки «Богемі» Дж. Пуччіні, саме таку спрямованість «висвітлення трагедії Мімі» з опорою на ігрово-долаючу вдачу представників богемі саме і ставив Г. фон Караян. [15, с. 182].

В історію виконання партії саме Мімі знаменита італійська співачка М. Кьяра, виступи якої в цій ролі з 1967 року склали подію в художніх колах.

Відрізняється з 2016 року виконанням Мімі італійсько-американська співачка М. Агреста, яка дебютувала в ролі Ліу в «Турандот» Пуччіні, а згодом уславилася виконанням Мімі в «Богемі».

Сказане засвідчує:

1) виконавський підхід, здійснений знаними співачками до партії Мімі і її тембрального «двійника» Мюзетти, показує, що повнота ліричного сопрано розкривається саме у другій, тоді як Мімі складає затребувану репертуарну складову власниць драматичного сопрано на чолі М. Френі;

2) вказаний виконавський вибір підкріплює провагнерівські не тільки драматургічні («вокальна поема» у структурі цілого

опери), але і вокально-сценічні втілення – співвідносності із партією Ельзи у найбільш виражено ліричною оперою «Лоенгрін» Р. Вагнера, що і забезпечує визнаний постановник вагнерівських опер Г. фон Караян, запрошуючи двічі у епохально значущих виставах на роль Мімі «сонячну співачку» М. Френі;

3) однак має місце і практика вирішувати партію Мімі у колі лірично-сопранового співу, чим відзначений спів Марії Кьяра, яка у 1960-ті роки ствердила вказаний тип вирішення обговорюваної партії;

4) нарешті, вираженими рисами «помежованого» втілення образу Мімі через використання виразності ліричного і драматичного сопрано освящене традицією, і це підтвердила у 2020 роки М. Агреста, яка уславилася в ролі «Турандот» в однойменній опері італійського майстра, однак владає можливостями подання «легкості» ліричного сопрано у високому регістрі.

Із сказаного виходить висновок про введення у партію Мімі квалітетів єднання ліричного і драматичного, які непрямо, але відчутно поєднують цей образ з у цілому лірично вибудованих персонажів Р. Вагнера (типу Ельзи з Лоенгріна та ін.), але здатних зазвучати драматично у відповідальних точках композиційного вирішення опери. Так вокально-композиційними засобами композитор Дж. Пуччіні досягає відповідності образів-персонажів засадам *«опери-поєми» не-вагнерівського зразка і наслідування містеріальних стимулів ранньобарокової-ранньокласицистської оперної спадщини*. Останнє склало перспективу особливої життєздатності опери в цілому і образу Мімі в ній.

2. Опері Дж. Пуччіні в репертуарній політиці Одеської національної опери: сценічна інтерпретація та культурний контекст

Ще одною подією в житті Одеської опери стала постановка опери «Джанні Скіккі» та «Сестри Анджеліки» Джакомо Пуччіні і здивувала глядачів своєю здатністю майстерно поєднувати

глибокий драматизм, зворушливу духовність і тонкий гумор. Проект було реалізовано у колаборації Одеської національної опери з Посольством Італійської Республіки в Україні, Почесним консульством Італійської Республіки в Одесі, Італійським інститутом культури в Україні.

«Сестра Анджеліка» та «Джанні Скіккі» – це дві одноактні опери Джакомо Пуччіні, що входять до його знаменитого «Триптиха» (разом із «Плащем»), прем'єра якого відбулася у 1918 році. «Сестра Анджеліка» – це глибока трагедія про черницю, що втратила дитину, тоді як «Джанні Скіккі» – комічна опера про винахідливого шахрая, що базується на сюжеті з «Божественної комедії»

«Джанні Скіккі» – стоїть особняком у творчості Пуччіні. Це його єдина комічна опера. З іншого боку – це частина великого полотна, яке називається «Триптих». Її прем'єра відбулася у Нью Йорку. Не випадково Джанні Скіккі відбулася в Америці, а не в Італії. Пуччіні писав триптих, сподіваючись на постановку Італії, але 1918 р. – це кінець 1-ї Світової війни.

І це дуже важлива обставина. Через військові біди та проблеми, італійська прем'єра не могла відбутися в ті терміни, на які він розраховував. Дирекція Метрополітен-опера вирішила, що треба повторити успіх «Дівчини с Заходу» і надихнути публіку, стомлену війною. При цьому сам Пуччіні приїхати на прем'єру не зміг з тієї ж причини, пов'язаної з війною. Всі кораблі, що вирушали в Атлантику, були забиті солдатами і в такій обстановці він просто не зміг виїхати. Тому прем'єра відбулася без нього, але дирекція Метрополітен зробила все, що від них залежало і виставила на прем'єру триптиха найкращих артистів з одного боку, а з іншого боку тих, хто так чи інакше, стискався з Пуччіні та його музикою і розумів в якому контексті вона існує.

Важливо, що прем'єра відбулася в Штатах, а не в Італії, тому що після «Дівчини с Заходу», Пуччинівський стиль змінюється, він, ніби набуває тієї американської легкості та свободи і трошки більше собі дозволяє у співвідношенні музики та сцени. Як музика обслуговує драматичні ситуації сцени, як музика поєднується з акцентами у лібрето. І «Триптих» – є виставою-палітрою,

в якій 1-частина – це похмура веристська, написана в кращих чи гірших традиціях веризму, а з іншого-натуралістична драма. Це Париж, але не легкий і повітряний, як у «Богемі», а Париж робочого дна. «Триптих» – тому що Пуччіні спочатку писав оперу «Плащ». Він хотів написати щось із 3-х частин дуже контрастних, тому Пуччіні не випускав «Плащ» на сцену. А от третя частина триптиху стала опера Джанні Скіккі».

На перший погляд-це проста комедія з дуже типовою комічною інтригою,це-обман.Хитрий шахрай, який перебудовує всю інтригу по-своєму і обманує всіх. Така типова італійська побутова комедія. Вже потім постановка в Римі навесні 1919 року, стала дуже важливою точкою, коли цей триптих виконувався цілком. Далі, його дуже швидко почали розсмикувати на різні частини. Хтось виключав «Сестру Анджеліку», бо вважалося, що це дуже страшна опера без любовної інтриги, без якогось драматичного заповнення, без екшена, без швидкої зміни дії. Хтось відкидав «Плащ», [11, с. 171–176], бо весь цей веризм уже багато разів бачили та чули. Дуже мало театрів було, які ставили триптих цілком, і зараз цієї традиції не всі дотримуються.

«Джанні Скіккі», як найлегший і найприємніший матеріал стали ставити дуже часто окремо. На 1-й американській прем'єрі «Джанні Скіккі» виявилася найуспішнішим фрагментом триптиха і найяскравішим номером опери стала арія Лауретти. Дуже рідкісні сопрано не співають цю арію в концертах. Вона стала дуже популярною,при цьому її легко вихопити з контексту, якщо не вслухатися в текст. В ній є всі необхідні елементи, щоб зібрати і продемонструвати діапазон і польотність, легкість та рухливість голосу.

А що ж відбувалося довкола? Навколо була Флоренція XIII століття. Оскільки сюжет був запозичений із «Божественної комедії» Данте, але не вчистому вигляді. Звідти є буквально 2-і рядки Джанні Скіккі, котрий обдурив усіх своїх родичів і за це пішов горіти в пеклі.

На прем'єрі декорація створювала таку середньовічну Флоренцію. Де ж узявся сюжет і хто стояв за ним?

«Богема», «Тоска» та «Баттерфляй» – це три опери, які Пуччіні писав зі своїми постійними співавторами Луїджі Ілліко та Джузеппе Джакоза (представники старої італійської школи). [18]

Співавтором «Джанні Скіккі» для триптиха став Джаваккіно Форцано. Форцано народився 1884 року. Це дуже важливо, бо це був рік, у якому Пуччіні написав свою першу оперу «Віллісі». Джаваккіно Форцано – лібреттист, драматург і режисер нового покоління, що вже виросло в тому музичному театрі, розвиток якого визначав Пуччіні. Це людина, з якою не треба було боротися за те, щоб творити щось на диво старій естетиці. Він уже сам існував у тому світі, який стверджував Пуччіні кінця 80-х років 19 століття. Він був персонаж, який мав усе. Він був і лікар і юрист, співав баритоном, поставив різні аматорські спектаклі, встиг познімати кіно, почав писати лібрето і знімати багато фільмів. Він досить активно включився наприкінці 20-х років у фашистський рух в Італії і знімав пропагандистські фільми про Муссоліні.

Але, залишаючи увагу за дужками його ідеологію, це була людина, яка вміла працювати дуже ємними, короткими та наочними образами. Без цього, він не став би успішним пропагандистом.

Але поки що у нас на дворі 1916 рік і ніякого фашизму в нас ще немає, а є молодий та амбітний письменник, якого знаходить Пуччіні. Форцано народився у Флоренції і на той час мав письменницький талант. Він не лише переробляв чужі твори чи романи. Форцано запропонував Пуччіні два оригінальні сюжети «Сестру Анжеліку» та «Джанні Скіккі». Пуччіні охоче прийняв і Форцано став вже не просто лібреттистом. Він був режисером у Ла Скала та приклав руку до «Турандот».

Лібреттисту опери Дж. Форцано вдалося з кількох рядків поеми створити оригінальну комедію на кшталт демократичних театральних традицій народного театру, з влучно прописаними характерами, «гнучким переплетенням сатиричних, ліричних і піднесено-епічних мотивів». Багато героїв опери нагадують маски *commedia dell'arte*: лжевчений нотаріус (Амантіо ді Ніколао) і доктор (Маестро Спінеллоччо), закохана пара (Рінуччіо і Лауретта), про щастя якої дбає пройдисвіт Джанні Скіккі. У п'єсі во-

скрешається також один із головних мотивів італійської комедії – протиставлення вправної та розумної людини з народу (Джанні Скіккі) та жадібних, зарозумілих городян (родичі Буозо Донаті). Дія розгортається в типових для народного театру стрімких діалогох, суперечках та бійках.

Сюжет «Джанні Скіккі», наближений до побутового діалектного театру. Жанрові сцени в опері набувають «ексцентричного характеру». Таким чином, можна відзначити, що в Джанні Скіккі композитор майстерно об'єднав композиційні принципи *commedia dell'arte* і опери-буффа. Сюжет заснований на короткій згадці про «Божественну комедію» Данте, але ще заснований, як будь-яка італійська комічна опера – *opera buffa*. Жанр, який зародився в Італії майже відразу після того, як опера, як така взагалі почала існувати. Базувалася вона на італійській народній комедії і всі персонажі задіяні в Джанні Скіккі, так чи інакше пов'язані з цією масковою традицією. Традицією, яка визначає кожного персонажа не як повноцінну особистість, з різними характерами, добром чи злом, а як застиглу маску у певному статусі, у певному модулі поведінки та зокрема у певному віці.

Не дарма, якщо подивитися на лібретто, майже у всіх персонажів чітко прописаний їх вік, не тільки у положеннях сімейної ієрархії, а й вік тощо. І такі ролі визначені всім персонажів «Дж.Скіккі», крім одного – Буозо.

«Буозо відписав все своє майно монастирю і нам нічого не залишив». І це дуже важливо, що єдиний персонаж, який щось знає, виявляється персонажем, позбавленим чіткого статусу. Майже кожному персонажу Дж. Скіккі» можна знайти родовід у комедії *dell'arte*, включаючи наших героїв – Лауретту та Рінуччо. Але найголовніше, що двоє закоханих – Лауретта та Рінуччо, були єдиними, хто виступав без масок.

Ті, хто в рамках комедії *dell'arte*, говорили не на діалекті тієї місцевості, на якій розігрувалися Пуччинівські спектаклі, а на високому тосканському діалекті, який вважається літературним, італійським. І Лауретта і Рінуччо одержують такі гарні, розгорнуті арії, з дуже високим поетичним устроєм. Сольні номери Рі-

нуччіо та Лауретти відрізняються особливою екстатичністю та емоційною відкритістю. Вони не є окремими сценами, не замикаються кадансом, проте мають чітку структуру. Кожен із них – це спроба зупинити потік безумства, змусити родичів Донаті задуматися про кохання, патріотизм та честь. Кульмінаційна сцена обману також об'єднується оркестровою темою заповіту, що багаторазово повторюється. Як коди використана тема кохання, розвинена у вокальних партіях дуеттінно Рінуччіо та Лауретти.

Вокальні партії написані в речитативно-аріозній манері, що набуває в рамках комічного сюжету та жанру розмовно-речитативного характеру; вони рясніють фразами, заснованими на говірці, вигуках, уривчастих репліках. Мелодично оформлені лінії з'являються досить рідко та відрізняються стислою. Вони, як і сольні ліричні епізоди, сприяють деякому гальмуванню дії, що стрімко розвивається.

Особливе місце у драматургії опери займає лінія «la belle Firenze». Крім патріотичної та любовної лінії, виражених у сольних номерах Рінуччіо та Лауретти, її можна вважати третьою позитивною лінією сюжету. історичних героїв з оточуючими їх персонажами.

Треба пам'ятати про те, що стояло за традицією такого народного театру, на який апелює Форцано у Пуччіні. З одного боку комедія dell'arte, як приналежність плащаного карнавального театру, завжди несла карнавальну етику та жах буття. Тому що карнавал – це звернення до найстрашнішого, спроба висміювання страшного, що є у світі. Карнавальна естетика комедії del arte, безумовно пов'язана з макабричною культурою та дуже тісно з танцями смерті, про те, що за цим сміхом постійно маячить смерть.

З іншого боку, в рамках Пуччиніївської естетики, сміх-це завжди дуже страшне. Якщо ми згадаємо «Тоску», найбільше на світі, що лякає Тоску, це можливість сміху Скарпіа, і це червоною ниткою проходить через всю виставу. Те, що Скарпіа з неї сміється – це страшно, це – трагедія. Каварадосі у фіналі вона говорить і зображує, як він удавано вмиратиме, вона йому каже: «Тільки не смійся».

Сміх у «Богемі», коли Марсель у картині чує, як у кабачку сміється Мюзетта, миттєво впадає в сказ, тому що сміх- це одразу щось дуже погане. Сміх у всій цій комічній історії постійно маячить. Ось цей привид смерті, лейтмотив, якщо дуже уважно вслухатися, проходить через всю партитуру «Дж. Скіккі». пронизує ненав'язливий барабанний дріб. Головний інструмент у «Дж. Скіккі» – це барабан.

Барабанне «*ostinato*», яке постійно звучить в партитурі, добре підійде до американських фільмів жахів. Звичайно карнавальна естетика, уявне перетворення живого на мертвого і мертвого на живого, великого на маленьке і навпаки, від маленького до всесвітнього масштабу. Дзітта та Елла перевдягають Джанні в одяг Буозо і співають йому колискову. Колискова, інтонаційно споріднена кличу лицемірства, і суто вокальна тема Флоренції (нагадує старовинну народну пісню).

Пуччіні розмиває декілька персонажів у велику багатофігурну композицію. З іншого боку, він розмиває і саму дію. Воно розповзається на багато шматочків. Але можна сказати, що Пуччіні в образі померлого багача Буозо Донаті втішає традиційну оперу, яка зародилася у Флоренції наприкінці XVI ст, біля витоків якої стояв придворний поет Оттавіо Ріннуччіні. Може і немає прямої паралелі до Рінуччо, але може це такий жарт, який Пуччіні міг собі дозволити.

Підсумовуючи сказане можна зробити такі висновки:

– головною ідеєю опери «Джанні Скіккі» є викриття пороків жадібності та користолюбства;

– сюжет опери наближено до побутового діалектного театру;

– композитор майстерно об'єднав у сюжеті принципи *commedia dell'arte* та опери-буффа;

– в опері органічно поєднуються такі прийоми драматургії як монтажність і кадрове членування: перший прийом сприяє прискоренню темпу вистави, що проявляється у послідовних спадах та наростаннях, принцип кадрового членування використовується композитором, насамперед, у моменти контрастних перемикань;

– у драматургії опери «Джанні Скіккі» можна виділити чотири великі динамічні хвилі, які організують напружений темпорит ко-

медії. Кожна з них замикається сольними номерами Рінуччіо, Лауретти (перші дві хвили) і Джанні Скіккі (дві хвили, що залишилися);

- динамічність драматургії визначає будову опери: вона складається з швидко змінюваних епізодів, об'єднаних між собою основними темами опери, які протягом опери набувають розвитку;

- вся оркестрова тканина виткана з коротких лейтмотивів, зміна яких визначає зміну епізодів;

- кожен із чотирьох основних лейтмотивів (тема родичів, тема Дж. Скіккі – тема шахрайства та лицемірства, тема заповіту, тема кохання) піддається розвитку;

- велике значення має симфонічний початок («ситуаційний» оркестр);

вокальні партії утворюють єдине ціле з оркестровою партією та беруть участь у загальному процесі тематичного розвитку.

В опері «Джанні Скіккі» Дж. Пуччіні знайшов нові шляхи і, подібно до Верді в його пізні роки, прагнув подолати закостенілість італійської опери, консерватизм, що заважав її подальшому розвитку та появі нового сучасного мистецтва. Він допитливо шукав нові художні та драматургічні прийоми, збагачуючи свою музичну мову та стиль. Пошуків для цих пошуків ставало сучасне мистецтво, до якого Пуччіні мав непідробний інтерес, як, втім, було з усім новим та талановитим, що виникало на той час у музичній творчості. Музика композиторів ХХ століття допомогла Пуччіні «розширити коло виразних засобів», внести нові риси в гармонію та оркестрування.

Висновки. Аналіз найбільш показових на сьогодні вистав оперного театру Одеси продемонстрував готовність творчого колективу до гнучкого реагування на «замовлення часу», причому у формах *мінімалістського* підходу до сценічного рішення, відтворюючи ту «пустотність» барокової сцени, яка психологічно умалювала фігуру співаючого актора, висуваючи на перший план сприйняття слухача-*глядача* пластично-зображально вирішені фігури-образи.

В результаті оперна сцена, тим більш така емблематична-символічна як вибудована за високим віденським зразком кінця

XIX ст. псевдо-барокова, *прекрасна*у своїх наслідувально-еклектичних поєднаннях споруда Одеської опери, яку, на жаль, не вносять поважні довідники у відповідний ряд описів знаменитих оперних театрів. І вистави, представлені в такому театрі, покликані віповідати широті ідеологічно-естетичних переваг сьогодення, не втрачаючи художньо-естетичної домінанти, закладеної в семантику барокових нагромаджень архітектури, палацового інтер'єру театру – і сакральної асоціативності, яка закладається дистанціюванням величності сцени і потужного залу для публіки.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович Д. Триста років українського театру. Прага, 1925. 272 с.
2. Архімович Л. Українська класична опера. К., 1957. 311 с.
3. Голинська О. В Одесі відбудеться світова прем'єра опери Олександра Родина «Катерина». Електронний ресурс. URL: mus.art.ua/v-odesi-vidbudetsia-svitova-prem-iera-operu-oleksandra-rodina-kateryna/
4. Гордійчук Я. Становлення українського музичного театру і критика (Київ, 20–30-ті роки). К., 1990. 144 с.
5. Каданцева Н. Практика концертних подань оперних творів у відродженні містеріальних основ музичного театру. Матеріали міжнародної науково-творчої конференції Захід-Схід: культура і сучасність. 26-27 вересня 2020. Одеса.
6. Іванова І.Л. Історія опери: Західна Європа. XVIII – XIX століття / І.Л. Іванова, Г.В. Куколь, М.Р. Черкашина-Губаренко. К.: Заповіт, 1998. 364 с. 28. Келдыш Т. Джакомо Пуччини: Очерк жизни и творчества. Л.: Музгиз, 1968. 88 с.
7. Каданцева Н. Жанр арії в корегуванні методологічних вимірів викладання вокалу у вищій школі. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник. Одеса: Астропринт, 2016. Вип. 22. С. 458–468.
8. Каданцева Н. Женские персонажи оперы «Запорожец за Дунаем» С. Гулака-Артемовского и их судьба в постановках Одесских музыкальных театров. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ: Міленіум, 2017. Вип.3. С.165–169.
9. Каданцева Н. Практика концертних подань оперних творів у відродженні містеріальних основ музичного театру. Матеріали міжна-

родної науково-творчої конференції Захід-Схід: культура і сучасність. 26-27 вересня 2020. Одеса. 2020.

10. Станішевський Ю. Український радянський музичний театр (1917–1967): Нариси історії. К., 1970. 1054 с.

11. Корчова О. «Плащ» Джакомо Пуччині як спроба подолання оперного романтизму. Науковий вісник НМАУ імені І.П. Чайковського / [ред. кол.: О.С. Тимошенко та ін.]. К., 2000. Вип. 13: Чотири століття опери. Оперні школи XIX – XX ст. С. 171–176.

12. Котляревская Е. Роль текста в «психологическом» анализе музыкального произведения. Київське музикознавство. НМАУ імені П.І. Чайковського, Київ. держ. вище муз. уч-ще імені Р. М. Глієра. К., 2001. Вип. 7: С. 105–113.

13. Кулієва А. Вокальні національні традиції та проблема перехідних тонів. Канд.дис.17.00.03 – муз.мистецтво. Київ, 2001. 175 с.

14. Кушнірук А. «Богема»: історія любові та бідності. Moderato: сайт про класичну музику в Україні. 14 жовтня 2017. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://moderato.in.ua/events/bogema-istoriya-lyubovi-tabidnosti.html> [01.02.2021].

15. Лю Бінцян. Веризм та його аналогії в музичному мистецтві Європи і Китаю: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Лю Бінцян; Одеська держ. музична академія імені А.В. Нежданової. Одеса, 2006. 16 с.

16. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства. Київ: Музична Україна, 1990. 182 с.

17. Маркова Е. Символика и семантика национального стиля в музыке Проблемы современности: культура, мистецтво, педагогіка. *Збірник наукових праць*. Луганськ: Луганський державний інститут мистецтв і культури, Вип. 11, 2008. С. 187-197.

18. Скринченко В. Джакомо Пуччині: «Приготуйте мені щось таке, щоб я змусив світ заплакати...». Музика: український Інтернет-журнал. 27 листопада 2019. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://mus.art.co.ua/dzhakomo-puchchini-pryhotuyte-meni-shchos-take-shchobia-zmusyv-svit-zaplakaty/> [02.02.2021].

19. Форсюк, Т. (). Опера П'єтро Масканьї «Сільська честь»: історіографічний аспект режисерського аналізу. Часопис Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського, 2024. 1(62). 162–173.